

Clementina Zablosky*/ Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba

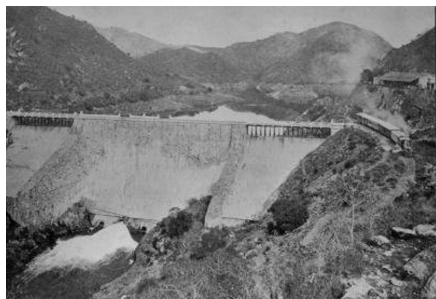
El paisaje es una imagen que identifica el arte y la cultura de Córdoba. Elegido como tema principal en la pintura, y valorado como patrimonio por sus condiciones naturales, el paisaje cordobés no sólo alcanza, entre 1920 y 1950,¹ un lugar dominante dentro de la tradición artística local,² sino también dentro de un proyecto de desarrollo económico regional.³ Sin embargo, ya a fines del siglo XIX y principios del XX, es posible afirmar que el paisaje adquiere su condición de símbolo de Córdoba, permitiendo, en términos de Mauss, pensar en una cosa y comprenderla bajo la forma de otras. En este caso, el paisaje como símbolo nos remite al proceso de modernización de la ciudad y de la provincia, y a la experiencia moderna en la vida social y cultural local.

El proceso de modernización, impulsado por los gobiernos nacional y provincial⁴ en el último tercio del siglo XIX, comprendía un conjunto de acciones tendiente a mejorar las condiciones de la producción y el desarrollo económico de la región. Entre las principales acciones que se llevaron adelante, se encuentran el fomento de la inmigración con el objetivo de poblar diferentes regiones del país; el tendido de la red ferroviaria y la construcción del sistema hídrico en el territorio provincial, necesarios, tanto para el asentamiento de las colonias agrícolas y el desarrollo de la actividad agropecuaria, como para la explotación de los recursos y el desarrollo de la industria, la técnica y la ciencia. Estas acciones implicaron una transformación efectiva de la fisonomía del territorio y la construcción de un paisaje.

Desde una perspectiva cultural, el paisaje puede designar a un espacio material como a la imagen resultante de su observación, es decir, al territorio concreto y a la representación del mismo. Esta condición ambigua del paisaje ha posibilitado, históricamente, diversos abordajes del tema, como los de la filosofía y las ciencias que centraron su interés y análisis en la naturaleza; los de las artes visuales, originariamente, la pintura, y aquellos vinculados con otras formas de representación e intervención en el territorio⁵, como las obras de infraestructura y urbanización.

En general, podría decirse que el paisaje se manifiesta “contra la mirada de quien mira”. Particularmente, y en correspondencia con la etimología de origen germánico, el concepto de paisaje según los términos *landschaft* y *landscape*,⁶ puede referir tanto a procesos de formación como a formas resultantes, respectivamente. En *landschaft*, *land*, “hace referen-

cia a la tierra, es decir, a la parte natural, al suelo, al ambiente original". Y *schaffen*, "refiere al modelado que, ya sea la naturaleza misma o el hombre, dan al terreno".⁷ En el término *landscape*,



Ferrocarril y dique San Roque, fotografía, c. 1892.

Land, tiene la misma acepción explicada que en alemán y *scape* deriva de la misma raíz germánica "*scapjan*", que significa originalmente crear, trabajar u ocuparse. Esta raíz evolucionó a *schaffen* en alemán conservando el significado de creación o modelado, mientras *shape* en inglés, cambió un poco el énfasis, del acto formador, por la forma resultante.⁸

Esto significa que,

mientras... *landscape* aparece en la lengua inglesa del siglo XVI como "un término técnico usado por los pintores" y denota una extensión representada desde un punto de vista fijo, el término *Landschaft* registra una información que nos habla del proceso de su formación.⁹

Considerando que es posible afirmar que, en el contexto de la modernización en Córdoba, el paisaje emerge como símbolo local, en el sentido de sus dos acepciones germánicas, en tanto proceso de formación y forma resultante, presentaré dos fragmentos o situaciones de interés. En primer lugar, presento como situación de interés la construcción del Dique San Roque y la figura de Juan Biale Massé (Mataró, España- Córdoba, Argentina). Considero relevante la experiencia de este médico, agrónomo y abogado oriundo de Cataluña, ya que, primero, participa activamente en la ejecución de la obra, interviniendo y transformando la geografía del territorio y, años más tarde, cuando elabora el *Informe* de 1904,¹⁰ describe y comenta, desde la posición de observador, los cambios del entorno y la belleza del paisaje de Córdoba. En sus apreciaciones se perciben algunos de los valores que el paisaje de Córdoba representaba, asociado a la producción, a la economía, a la estética y el higienismo.

En segundo lugar, considero un óleo de Honorio Mossi (Turín, Italia, 1861 - San Miguel de Tucumán, 1943) y otro de Herminio Malvino (Piamonte, Italia, 1867 - Córdoba, 1932), que muestran dos versiones del paisaje local en 1895. El primero representa una panorámica de la ciudad de Córdoba vista desde las barrancas, y el segundo es una imagen de un arroyo de las sierras. Estas pinturas adquieren un carácter fundacional en el campo del arte local, dominado entonces, por la pintura religiosa, costumbrista y de retratos. Entre 1895 y 1925, el paisaje emergía y se consolidaba como género, mediante propuestas formales y técnicas asociadas a las prácticas académicas y *au plain air* de tradición europea desarrolladas, entre

otros artistas, por algunos discípulos de Mossi, como Pedro Centanaro, Deodoro Roca, Octavio Pinto y Guillermo Butler (Córdoba, 1880- Buenos Aires, 1961). Éste último recibe, por un paisaje de las sierras de Córdoba, el primer premio de pintura en el Salón Nacional de 1925. Al ser la primera vez que esto sucede, el hecho significa no sólo, un reconocimiento en la trayectoria del pintor sino también la consagración de un género y de una imagen, las sierras de Córdoba, que desde fines del siglo XIX, comenzaba a formar parte, al igual que otros paisajes de Argentina, de una imagería evocativa y potente de lo nacional, vinculados a un gusto por lo regional y a un interés por valores colectivos.¹¹ En el análisis particular de las obras de Biale Massé y de los artistas se puede observar como el paisaje tiene lugar en tanto proceso de formación y forma resultante.

El paisaje de Biale Massé

La posición geográfica de Córdoba en el centro del país era estratégica como lugar de paso obligado. Permitía comunicar a través de la ciudad y de sus valles situados al oeste, principalmente el de Punilla, con las provincias del Norte –Santiago del Estero, Tucumán y desde allí el Alto Perú–, con las provincias del Noroeste –La Rioja, Catamarca– y del oeste –San Juan, Mendoza– con el puerto de Buenos Aires. En 1870, la construcción del ferrocarril “Central Argentino” unió a Córdoba con la ciudad de Rosario –localidad en plena expansión económica– y aceleró el transporte de mercaderías y personas. Mediante el tendido del “Andino” y del “Central Norte”, se comunicaron las localidades de Villa María, al este de la provincia, con la de Río Cuarto, al sur, y, la de Córdoba con la ciudad de Tucumán al norte, respectivamente. A lo largo de estos trayectos surgieron diferentes poblados dedicados a la actividad agrícola. El tren, el gran colonizador, trajo para la provincia algunas ventajas, en relación con los asentamientos de pobladores, y algunas desventajas. Frente a Rosario y Buenos Aires, Córdoba en el siglo XIX era fundamentalmente un centro comercial y político, y en menor medida un centro productivo.¹² Según Frías, historiador cordobés, las características topográficas de Córdoba limitaban su condición de centro productor. El territorio dividido en montaña, dominante al oeste de la provincia, y llanura, dominante al este, debían integrarse por medio de diques. La sierra, debía convertirse en fuente de agua y la planicie, en área apta para el cultivo. Las sequías, en la estación del verano, alertaron sobre la posibilidad de la carencia total de agua y sus efectos como la falta de riego en las áreas



El tren en las sierras de Córdoba, fotografía, s/d.

productivas y la escasez de alimentos. También debían solucionarse otros problemas que sufría la ciudad. Los desbordamientos del río Suquía y la Cañada que recorren la ciudad generaban pantanos y por consiguiente los riesgos de epidemias aumentaban.

La idea de la construcción de un sistema para el riego en la zona de los Altos Sud y Norte que rodeaban a la ciudad fue anunciado, por el entonces gobernador de Córdoba, Miguel Juárez Celman¹³ en su mensaje de gobierno de 1881, enfatizando el cambio de las “condiciones higiénicas y meteorológicas como el mejoramiento de la agricultura”.¹⁴ Según la hipótesis de Frías, Juárez Celman, mediante la promoción y el desarrollo de la producción agrícola e industrial, aspiraba a posicionar a Córdoba como capital de la república. Juárez Celman abrigaba la idea de un proyecto político federal, cuya pieza clave en el proceso de ejecución era el dique San Roque. Si bien no logró el objetivo final, la capitalidad, la construcción del dique en el valle de San Roque, junto con el dique del Mal Paso en La Calera y de los canales Maestro Norte y Maestro Sur, posibilitaron nuevos asentamientos y sectores productivos.

La construcción del sistema hídrico, para generar energía eléctrica y favorecer el desarrollo agrícola como el industrial tuvo, como nota distintiva local, la resistencia de algunos sectores vinculados principalmente a la Iglesia católica.¹⁵ Según Ansaldi, esta resistencia a la innovación y al progreso “frustraron” el impulso y el alcance de las transformaciones, dando lugar a lo que el autor llama, una “modernidad provinciana”.¹⁶ A diferencia de los sectores más conservadores, los constructores del dique inaugurado oficialmente en 1891, quienes formaban parte de los grupos progresistas, confiaban en las facultades humanas y en los beneficios de la fuerza hidroeléctrica para el riego y las industrias: “Allí sólo se necesita la mano del hombre con la fuerza del querer y la turbina”.¹⁷

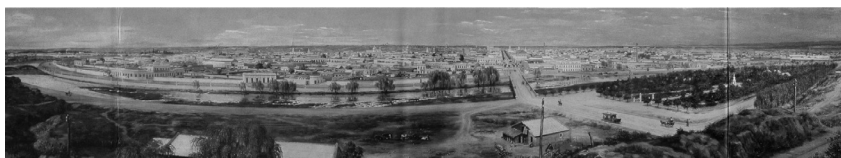
Los proyectistas de las obras fueron los ingenieros Esteban Dumesnil, quien llega desde Francia en 1878, y Carlos Casaffousth (1855-1900). Dumesnil trabajó con Casaffousth en las obras del Dique del Mal Paso. En la construcción del dique San Roque, Casaffousth se desempeñó como director técnico de las obras y el Dr. Juan Biale Massé (Mataró, España, 1846- Córdoba, 1907) como empresario y fabricante de las cales empleadas para la obra.¹⁸ Entre 1886 y 1891 el dique fue construido en la zona de San Roque, a 30 km de la capital. Las aguas embalsadas de los ríos San Antonio, Cosquín y Primero formaron la cuenca del lago. La figura de Biale Massé es relevante, en mi opinión, para un análisis del paisaje en Córdoba por su participación en el proyecto y la construcción del dique

San Roque y por las descripciones y apreciaciones que realiza sobre las transformaciones realizadas en el territorio cordobés en el que había intervenido un tiempo atrás.

En su *Informe* de 1904, Biale Massé ponderaba la riqueza del suelo de las sierras, “con sus inagotables dioritas y traquitas, sus mármoles y arcillas que nunca acabarán”, y la salud del clima que allí encontramos, “a lo largo de sus arroyos, siempre atesora salud y ozono capaz de quemar microbios, en sus montañas, que ofrecen los más variados climas”.¹⁹ Y agregaba “con sus aires purísimos capaces de curar”.²⁰ También destacaba la belleza del lugar,

El lago San Roque se presenta todo entero como un gran espejo reflejando las montañas que lo circundan; la Sierra Grande con los picos de Achala le sirven de telón de fondo y entre ambos las grandes hondonadas de San Antonio y San Luis circunscriben a Tanti, ayer una estancia, hoy un cordón ininterrumpido de quintas y chalets a lo largo del arroyo Las Mojarra, al norte las manzanas y San José, y más arriba San Francisco, rodean a Cosquín, la antigua aldea de ranchos, convertido en una villa de hermosas casas; con un sanatorio al sur en Santa María y a lo largo del río, las alamedas, las quintas, los alfalfares, todo ríe y alegría. Allá en el fondo del norte se ve

en La Falda, el Hotel Edén, con su hermoso edificio, y el ramillete



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895*, 1895, óleo sobre tela, 50 x 195 cm., Museo Evita, Palacio Ferreyra.

de quintas de las Huertas Grandes y la Cañada, teniendo por fondo las alturas de San Ignacio y los cerros de Capilla del Monte. Hermosa instalación de cuadros de paisaje verde en un mar de montañas y quebradas, cada uno diferente, cada uno mejor ²¹

La topografía de valle y sierra que caracteriza al oeste de la provincia, intervenida por las obras de infraestructura, las construcciones de hoteles, viviendas particulares y sanatorios, se transformaba, bajo la mirada de Biale Massé, en paisaje.

Según Williams, el paisaje es producto de una mirada ociosa cuya apreciación estética depende no tanto de la forma de lo que es observado sino fundamentalmente de la distancia social de quien observa. Esta distancia social, marcada por una observación conciente, se construye en el proceso histórico de separación de la producción y el consumo.²² Biale Massé, vinculado a la historia del dique como empresario encarna la figura de un tipo de observador peculiar que Williams define como aquel que “ha preparado modelos sociales y analogías de otra parte para justificar la experiencia”.²³ El “paisaje verde” en tanto “instalación” en la montaña es producto de la acción

humana de políticos, ingenieros, y agricultores que se convierte en objeto de contemplación y se vuelve imagen en las palabras escritas por uno de los constructores de la transformación del territorio que asume el punto de vista de un consumidor:

Esta transformación, 12.000 hectáreas regadas ya, 40. 000 más que esperan que las rieguen y las labren, es el producto de una idea germinada en la mente del Doctor Juárez Celman, hecha cuerpo y proyecto por Casaffousth, y de una media docena de hombres de buena voluntad ²⁴

El paisaje, que en 1904, Biale Massé ve saludable y hermoso, constituía un centro, una zona que desde el invierno se preparaba para esperar a los porteños.²⁵ El valle de Punilla, localizado entre los cordones montañosos de las Sierras Chicas y las Sierras Grandes, encuentra, como lugar de descanso temporal, un desarrollo incipiente de la actividad turística. Por un lado, esta actividad estuvo asociada a la construcción de los hoteles como el “Edén” de Juan Kurt, en 1897, el “Geo England” en Cruz Chica, el “Victoria” en Capilla del Monte, y por otro, a la edificación de los centros de rehabilitación de enfermedades pulmonares, como la Estación Climatérica, base del Centro Tisiológico Nacional actual, que fuera inaugurado en 1900 en la localidad de Santa María²⁶ y al que hace referencia Biale Massé en su informe. En este proceso podemos advertir los cambios del uso del suelo: la producción ganadera cede ante la explotación minera y la producción agrícola. Conjuntamente, otras prácticas como la atención de la salud y el turismo emergen asociadas con una valoración higienista, estética y recreativa del paisaje. Estas prácticas se vieron favorecidas por la extensión del tendido del ferrocarril (1892) el cual permitió el acceso a las sierras en menor tiempo y contribuyó a un cambio en la percepción de la región. El trazado de las líneas férreas en cornisa por la quebrada del río Suquia ofrecía una vista distinta a la del viejo y difícil traslado por el camino de mulas.

Los paisajes de Honorio Mossi y Herminio Malvino

El Noroeste arranca entre quintas y chacras de Alta Córdoba (...) y llega a Argüello, el árido y triste Hormaeche ayer, hoy (...) viñas, alamedas y hortali-
zas, cada terreno con una casa o un chalet (...) al sur Nueva Córdoba (...); las
barriadas de Ferreyra (...) tableros de quintas orladas de alamedas ya suntuosas;
y el gran parque de Nueva Córdoba con su lago artificial²⁷

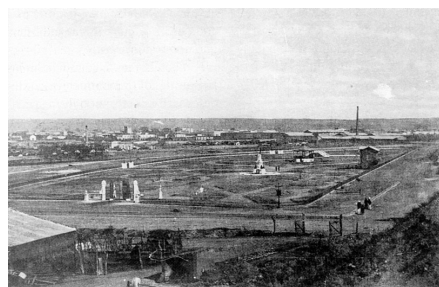
En estos pasajes del *Informe*, Biale Massé menciona los nuevos barrios en la ciudad de Córdoba de fines del siglo XIX, refiriéndose a los

sectores productivos y al parque beneficiados por la obra de riego y la provisión de agua potable. Estos nuevos barrios señalan el crecimiento urbanístico de una ciudad cuyo trazado, como su idiosincrasia clerical, según la caracterización de Sarmiento de 1845, estaba limitado a su topografía, “un claustro entre barrancas”.²⁸ Esta topografía había comenzado a transformarse con los movimientos de tierra necesarios para la instalación de las vías férreas y de las estaciones; para la extensión de calles y puentes que comunicaban el centro y la periferia. Periferia que daba cabida a una población en aumento debido al proceso inmigratorio impulsado desde el estado por los gobiernos liberales.

Como Biale Massé en 1873, otros extranjeros llegaron a la ciudad y entre ellos, varios artistas. El pintor italiano Honorio Mossi arribó a Córdoba en 1890 y vivió en la ciudad hasta 1911, año en que se trasladó y se radicó en San Miguel de Tucumán. En su estancia en Córdoba fundó una Academia privada en la que impartió clases de dibujo y pintura.²⁹ Según comenta Lo Celso, los cursos completos del maestro incluían dibujo, ornato, perspectiva y pintura³⁰ y cobraron prestigio a juzgar por el alumnado que concurría. Además de Butler, que he mencionado, otros alumnos de Mossi fueron Octavio Pinto (1890-1941), Emiliano Gómez Clara (1880-1931), Pedro Centanaro (1888-1948), Carlos Bazzini Barros (1891-1970), Deodoro Roca (1890-1942), entre otros. La orientación estilística de sus enseñanzas era académica debido a su formación en Italia. Un comentario autobiográfico de Octavio Pinto, publicado en la revista *Aurea* en la década de 1920, da cuenta de ello:

Al volver de Santa Fe, terminado el bachillerato, recibí en Córdoba los consejos artísticos de un pintor, que casualmente era también maestro de Butler: Don Honorio Mossi, hombre de una bondad inmensa, y él fue el que decidió, con su entusiasmo por mis progresos, mi carrera de pintor. Su invariable cariño me es hoy disputado por el propio Butler, quien como yo, resultaría pintor de técnica moderna contra las ilusiones de Mossi, adicto a los reales cánones de la Academia de Milán (sic) donde había sido cofrade de Grosso, el pintor de la reina Margarita.³¹

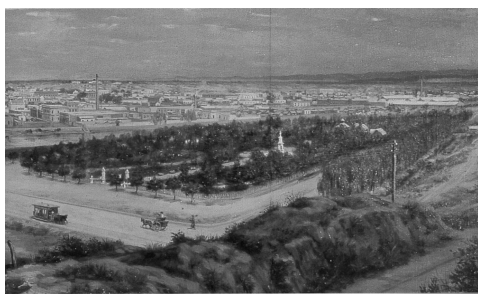
Mossi, en realidad, había estudiado en la Academia Albertina de Turín, con maestros especializados en el género de pintura histórica.³² Como sostiene Pinto, la pintura de Guillermo Butler y la propia, pronto buscaron otros caminos acercándose a las experiencias de la pintura *au plain air*. A diferencia de Butler y Pinto, es quizás Centanaro quien sostiene las “ilusiones de Mossi”. Según Lo Celso, Centanaro era un



Parque "Elisa", fotografía, c. 1889.

“pintor sometido a los cánones académicos (...) que cultivó el retrato (...) y paisajes inspirados en motivos urbanos”.³³

En los comentarios de Pinto y el retrato que Centanaro realizara de Mossi se pone de manifiesto un reconocimiento por el maestro italiano quien no sólo se dedicó a la enseñanza sino que realizó copias de Rafael Sanzio para la Iglesia Catedral y pinturas murales para decorar la Iglesia de Santo Domingo consagrada en 1861, como las del Camarín de la Virgen del Milagro y un fresco sobre la muerte de Santo Domingo. Mossi también participó activamente en el ámbito local como artista y jurado en algunos de los Salones organizados por instituciones como el “Ateneo” “primer centro cultural de la ciudad”, o muestras realizadas por la “Escuela de Pintura. Copia del natural” Academia Provincial de Bellas Artes, fundados en 1894 y 1896, respectivamente.³⁴ La labor artística de Mossi se centraba principalmente en la pintura religiosa y el retrato, debido posiblemente a los encargos realizados por las órdenes religiosas católicas y por comitentes privados. Pintó algunos paisajes de las sierras de Córdoba como el que reproducimos en este



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895* (detalle - Parque Las Heras).

escrito *Paisaje de Cruz Chica* de 1906, siendo una de las obras más reconocidas *Córdoba en 1895* ejecutada en ese año, y que restaurada es exhibida en el Museo Evita con sede en el Palacio Ferreyra. Esta obra fue expuesta por primera vez en octubre de 1895, según el análisis de fuentes periodísticas de Artemio Rodríguez, en la Casa Bobone. La Casa Bobone “era una pinturería artística, abierta por el Sr. Francisco Bobone entre 1870 y 1930. Estaba ubicada en la calle Gral. Paz (hoy San

Martín 87) y exhibía en los escaparates o en el interior de sus salas, cuadros de artistas conocidos o de jóvenes aficionados”.³⁵ Lo Celso, recuerda un relato del escultor Bazzini Barros, otro discípulo de Mossi, sobre el lugar de la pinturería como centro de reunión de los artistas: “[Francisco] Bobone cerraba el local a las 10 de la noche. Varios artistas, entre otros Genaro Pérez, Caraffa, Piñero, Cardeñosa, Mossi y Pelliza concurrían diariamente a última hora a conversar sobre Arte”.³⁶

También en octubre de 1895 se expusieron en Casa Bobone dos “paisajes de las sierras” de Herminio Malvino (Piamonte, Italia, 1867- Córdoba, 1932), y dos “paisajes holandeses” de Andrés Piñero (Córdoba 1854- 1942), ambos alumnos de Gonzaga Cony.³⁷ Si bien no tenemos la certeza de que el paisaje que reproducimos de Herminio Malvino fuera expuesto en Casa Bobone, el año “95” pintado al lado de su firma nos alienta a suponerlo. Aunque no fueran expuestos juntos, en este artículo son puestos en relación ya que nos ofrecen dos imágenes de Córdoba del mismo año,

en pleno proceso de modernización. La obra de Mossi “retrata” la ciudad capital, los cambios y la expansión; la obra de Malvino registra una vista de las sierras, sus componentes naturales y peculiaridad geográfica.

La pintura de Honorio Mossi, mostraba la ciudad vista desde las barrancas límites geográficos que “encerraban” el centro urbanizado y que, según Sarmiento, constituía la vívida imagen de la idiosincrasia cordobesa. La perspectiva desde esta zona, periférica al centro colonial, marcaba una diferencia respecto a las imágenes conocidas de la ciudad –la catedral, el cabildo, la plaza– al igual que el género pictórico elegido para su representación, la *veduta*.³⁸ En esta obra, Mossi construye una visión panorámica para representar la “ciudad expandida”,³⁹ producto de la intervención modernizadora del Estado. En el formato de marcada horizontalidad es posible señalar tres espacios. Uno demarcado por el horizonte en línea recta que en la parte superior del cuadro separa el cielo y la tierra. Hacia abajo el curso del río Suquía (o Primero) diferencia dos ámbitos, uno urbanizado, arriba, y otro más rural, hacia el sector inferior de la obra. En este último, aparecen un carro, algunas vacas, y más allá, hacia la derecha, una vivienda con techo de paja donde una mujer está trabajando. Esta escena se completa con la presencia de otros animales de granja, gallinas y cerdos, haciendo visible el modo de vida rural en la zona de los ranchos a fines del XIX. En el sector inferior del cuadro, el plano más próximo al espectador, predominan los verdes de la vegetación silvestre y cultivada, y los colores tierras utilizados para caracterizar el suelo con desniveles de las barrancas, los caminos y la vía del ferrocarril, que aparece en el ángulo derecho de la obra. El entorno agreste contrasta con el arbolado ordenado del Parque Elisa,⁴⁰ hoy Las Heras, el cual, diseñado con ingreso, parterres, senderos, fuente central y glorieta, era una clara manifestación del proceso de modernización de la ciudad. Esto es posible observarlo en una fotografía obtenida próxima a su inauguración en 1889.

En el óleo, dicho proceso se hace igualmente visible en los postes y el tendido del telégrafo. El río refleja a algunos edificios ubicados en la costanera y a los sauces en las orillas. Los puentes, uno situado en el extremo izquierdo y otro, el más notable, hacia la derecha, comunican el sector rural con el centro urbanizado. Por el camino ancho, la circulación de un tranvía a caballo (utilizados en Córdoba a partir de 1879), una galera, un jinete, un peatón, muestran la conexión del centro con los nuevos barrios, en este caso, los Altos del Norte, hoy Alta Córdoba.⁴¹

Según Waldo Ansaldi, el primer puente que une la ciudad vieja con



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895*
(detalle - Puente Juárez Celman y Monumento al Gral. Paz).



PLAZA GENERAL PAZ
(CÓRDOBA—DEPARTAMENTO DE LA CAPITAL)

Plaza General Paz, Córdoba. Postal Albarracín.
Gentileza Mariana Eguía.

Alta Córdoba fue habilitado el 18 de diciembre de 1881 con el nombre “Juárez Celman”, quien, en ese tiempo, como gobernador de la provincia ya proyectaba la construcción del dique San Roque.⁴² El puente represen-

tado por Mossi conduce a un carro y transeúntes, por la Avenida Ancha, hacia el Monumento del General Paz, figura ecuestre sobre un pedestal que, orientada hacia el oeste, se encontraba en una plaza rodeada de árboles. La escultura ecuestre, obra de un artista francés, Jean Alexander Falguière, fue inaugurada en 1887 en un festejo nacional que duró varios días, y al que asistió Miguel Juárez Celman como presidente de la república. Entre las actividades programadas se realizó un almuerzo, un gran asado

con cuero, que tuvo lugar en las sierras y al que la comitiva presidencial y los invitados asistieron en tren. Las sierras eran un espacio recreativo y un destino digno de visitar. La importancia de la celebración de la figura del General José María Paz, quien había ganado las batallas de La Tablada (1829) y Oncativo (1830), contra el caudillo riojano Facundo Quiroga, radicaba en que era un símbolo del “orden” y la “civilización” exaltados por los burgueses de 1880.⁴³ El monumento, estaba emplazado en el cruce de la calle Ancha (actuales avenidas General Paz y Vélez Sársfield) y la Tablada,⁴⁴ en una situación orillera, entre los ranchos y el centro. El maestro italiano representa el centro urbanizado empleando los tintes más cálidos, tierras rojizos y ocre, con toques en blanco o gris, para caracterizar las edificaciones, entre las cuales se destacan, por una mayor elevación y por su tipología, las torres y las cúpulas de las construcciones religiosas y las chimeneas de las fábricas, aspecto que destacaban algunos viajeros y cronistas que visitaban por entonces la ciudad:

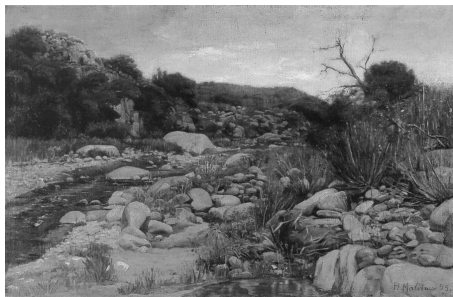
en la capital cordobesa, la religión en íntimo consorcio con la industria, muestran sus alturas sobre la masa de la edificación; desde distancia considerable, al extenderse la mirada, tropieza inevitablemente con las elevadas chimeneas de un establecimiento de cremación de cal y las torres de las iglesias y conventos que con profusión sorprendente contiene la ciudad.⁴⁵

Continuando el recorrido por la Calle Ancha, se distinguen sobre la margen derecha las cúpulas de Santo Domingo, iglesia decorada por el artista italiano. A la izquierda de la avenida, son reconocibles las torres de la Compañía de Jesús, y las torres y la cúpula de la Iglesia Catedral, entre muchas otras. En el sector superior, empleando la perspectiva atmosférica, Mossi representa las barrancas del sur y delinea el horizonte que hacia la derecha se eleva en las sierras, tan propias de la topografía de Córdoba, en

tonos azulados. El pintor italiano “adicto a los reales cánones de la Academia” describe minuciosamente la fisonomía de la ciudad cordobesa a fines del siglo XIX. La horizontalidad del panorama es atravesada por la perspectiva de la Avenida Ancha que une el primero y el último plano del cuadro. En este trazado es posible destacar, como observamos, la presencia del puente Juárez Celman, el monumento del Gral. Paz, la iglesia de Santo Domingo. El artista nos presenta las marcas de la ciudad que nos remiten, por un lado, a quienes con sus acciones representaban “la contribución de Córdoba a la organización nacional”⁴⁶ y cuya presencia en la ciudad era un emblema de las ideas progresistas y laicas del estado. Por otro lado, Mossi mostraba otra marca sobre la Avenida; esta vez católica, la Iglesia de Santo Domingo. No obstante, el punto de vista elegido por el artista para mirar y pintar la ciudad es el lugar en el cual se está produciendo el cambio y la expansión –la barranca, el ferrocarril– y desde el cual, las torres y las cúpulas de las iglesias aparecen lejanas en el fondo.

Herminio Malvino, pintor situado por la historiografía local y nacional, junto con Genaro Pérez, Fidel Pelliza, Andrés Piñero y José María Ortiz entre los artistas precursores de la pintura en Córdoba, pinta *Arroyo serrano* en 1895. Este óleo nos muestra una vista tomada desde el propio cauce. El curso de agua corre por un lecho pedregoso reflejando en tonos verdes la vegetación circundante. En sus orillas crecen pastizales, pajas bravas y algún que otro arbusto. En la parte superior izquierda del cuadro observamos una formación rocosa poco elevada. Hacia arriba y el centro, la sierra se destaca al estar enmarcada por los tonos bajos de los arbustos y el recorrido del agua. El agua, los pastizales y el contraste de luz y sombra en la vegetación, trazan una diagonal que desde la izquierda asciende y refuerza la curva del cauce del río. Los tonos tierras y verdes de la piedra y la vegetación contrastan con los tonos azul violáceo separando la tierra y el cielo. El tratamiento de la luz- color del cielo y de las rocas nos muestra un día nublado. En la parte inferior derecha del cuadro, sobre la piedra localizada en el ángulo inferior derecho, aparecen la firma del autor y el año, “95”.

La naturaleza es observada con detenimiento y representada en forma mimética. Según Rodríguez, Malvino “es uno de los iniciadores del realismo americano en Córdoba al hallar en lo telúrico la proposición más directa y espontánea”.⁴⁷ El carácter oculto de las pinceladas alterna con la visibilidad de otros toques lumínicos y cromáticos manifestando un dominio en el planteo del dibujo y en el trata-



Herminio Malvino, *Arroyo serrano*, 1895, óleo sobre tela, 73 x 112 cm., Col. Museo Provincial Emilio Caraffa, Museo Evita, Palacio Ferreyra.



Herminio Malvino, *Apuntes*, 1900, pastel, 34 x 54 cm., Col. Museo Genaro Pérez.

miento de la mancha.⁴⁸ El punto de vista, más bajo respecto del horizonte, desde el cual se compone la obra nos hace pensar en los aportes de la experiencia fotográfica. Al elegir un encuadre próximo del río se refuerza la idea de fragmento en la representación de la naturaleza generando el paisaje. El gesto innovador presente en el encuadre como en la ejecución de la pintura al aire libre dialoga con el tratamiento realista y el equilibrio de la estructura compositiva evidente en la distribución de las masas. El crítico e historiador de arte argentino, José León Pagano, reconocerá en este “pintor modesto”, “algunas notas bien timbradas”, como “los paisajes realizados al pastel y los dibujos, apuntes de trazos ágiles”,⁴⁹ obtenidos de la observación directa y de la experiencia al aire libre que Malvino, junto a sus colegas, realizaban en sus salidas a las sierras. “Son cabritas y burritos serranos”. “Pocos toques certeros, contadas líneas significativas, de forma en el movimiento, de expresión en la estructura”⁵⁰.

La innovación de la pintura de Malvino en 1895 en el ámbito de la plástica local, además de la práctica al aire libre, radicaba en la temática. Donde otros veían un potencial industrial y un beneficio específico para otras regiones del país,

Esos ríos y arroyos corren encerrados en lechos de traquitas y dioritas, de granitos y basaltos, de caleras y de mármoles de todos los colores y dibujos, cerca de lechos de arcilla fina; allí están reunidos todos los elementos que pueden dar a Santa Fe y Rosario, y a las ciudades que nacen en el llano, piedra labrada, piedra suntuaria, tallada y bruñida (...) allí están ya los gérmenes de emporios industriales y maravillas⁵¹

El pintor ve un motivo que pintar. Bajo su mirada, el paisaje serrano de Córdoba adquiere un interés estético como motivo artístico. Y si bien, por el carácter descriptivo de la representación pictórica, en el óleo analizado, es posible emparentarla con los estudios naturalistas realizados por los llamados pintores viajeros,⁵² la geografía serrana es desplazada del interés científico de aquellos por la mirada estética y el hacer de Malvino. El arroyo en un día parcialmente nublado, como forma resultante, no es ya material de conocimiento sino objeto de contemplación.

Las obras consideradas de Mossi y Malvino, quienes pertenecían a la misma generación de artistas formados y formadores, como he afirmado, nos muestran dos imágenes de Córdoba terminando el XIX. La gran panorámica urbana será única en su especie y formará parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes, inaugurado en 1915.⁵³ La imagen serrana se multiplicará bajo la mirada y la pincelada de distintos y

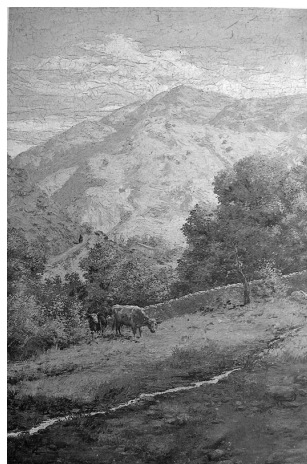
numerosos artistas abandonando, ya a principios de siglo XX, el tratamiento descriptivo y realista.

Otros paisajes

En otros paisajes pintados en las primeras décadas del siglo XX, como los que reproducimos de Honorio Mossi –*Paisaje de Cruz Chica*, 1906– y de sus discípulos Octavio Pinto –*La iglesita azul*, políptico de ocho óleos de 1916 y Guillermo Butler, *Capillita de la sierra*–, se advierten algunos cambios en la representación pictórica. Las búsquedas perceptivas y las maneras de hacer al aire libre, desarrolladas por los impresionistas franceses y los *macchiaioli*⁵⁴ italianos y que, según la historia oficial, fueran introducidas por Malharro y Brughetti en Argentina,⁵⁵ encontraron aceptación entre los pintores jóvenes. Tal como lo afirmaba Pinto, Butler y él, ambos discípulos de Mossi, se apartaron de la pintura académica en pos de la “técnica moderna”. En el caso de Pinto, la pincelada corta, matérica, visible, y la mirada atenta a los contrastes cromáticos en relación con los cambios de luz percibidos sobre la naturaleza y la arquitectura, relegaban el dibujo en pos de la atmósfera y los efectos de color. Butler aprendió las lecciones del impresionismo sobre los efectos lumínicos de la atmósfera, a las que sumó, más tarde y en Europa, la síntesis constructiva del divisionismo.

En estas obras es posible observar una imagen plástica de lo local que muestra pocas figuras localizadas en el entorno de las sierras: animales, jinete, pirca de piedra, en Mossi, y capillas coloniales, en Pinto y Butler. Con variantes en el empleo de la escala y en las relaciones espaciales entre figuras y fondo o en el tratamiento cromático, observamos que la pintura de los paisajes cordobeses no es homogénea. Sin embargo, la permanencia en el tiempo de ciertos motivos en otras obras de los mismos artistas, y de otros, nos permite identificar grupos temáticos dentro del mismo género: el paisaje serrano, el paisaje rural, el paisaje colonial. Considero que este proceso del paisaje local, puede ser abordado conceptual y metodológicamente recurriendo a la noción “temas de encuadre” de Bialostocki,⁵⁶ o grupos de “imágenes sobrecargadas con un significado especial y típico”. Este instrumento iconográfico/estilístico se centra en las relaciones entre imágenes pasadas y nuevas, que atraídas por una “fuerza de gravedad iconográfica”, presentan pocas transformaciones de contenido y forma durante un lapso de tiempo.

Los paisajes en Córdoba, a fines del XIX y principios del XX, en mi opinión, constituyen un grupo de imágenes que posee dicha “fuerza de gravedad iconográfica” que atrae a otras. Esta inercia de las imágenes se



Honorio Mossi, *Paisaje de Cruz Chica*, 1906, óleo sobre tela, 100 x 70 cm., s/d.

manifiesta en las representaciones del paisaje en Córdoba, favoreciendo la configuración de tipos de paisajes o paisajes “típicos”. La tipicidad no sería un rasgo natural sino una construcción. En pleno proceso de modernización de la ciudad, que fuera “pintado” por Mossi, y de las sierras, “formado” e “informado” por Biale Massé, la representación del paisaje rural o del paisaje colonial, podrían aparecer como imágenes teñidas de cierta nostalgia frente al progreso del ferrocarril, el embalse, los caminos, los grandes hoteles y centros sanitarios contruidos.

Siguiendo a Williams podemos pensar que a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, lo rural se convierte en paisaje, ante la mirada distanciada de un observador urbano, el artista, o de sus comitentes, quienes a partir del trazado del ferrocarril y de rutas, pueden acceder a esos escenarios más que antes. La capilla colonial enclavada en las sierras se vuelve paisaje ante la mirada distanciada de un observador ciudadano, piadoso o no, que vive un presente de cambios, no sólo políticos y sociales, sino también culturales y estéticos. En el paso de un siglo a otro es posible advertir lo que Williams llama “cambios de presencia” generales y observables en algunas formas de la vida social como la moda, la arquitectura, las costumbres, entre otras, cuyos significados y valores no necesitan ser explicados, clasificados o racionalizados, ya que éstos son vividos activamente y transforman efectivamente las acciones y las experiencias.⁵⁷ Estos “cambios de presencia”, como sostiene Williams, pueden ser captados en el estilo, o constantes formales⁵⁸ de las obras de un artista o de un grupo.

A fines del siglo XIX y principios del XX el paisaje era un género innovador que, frente al retrato y la pintura religiosa, establecidos y arraigados en las prácticas artísticas de la sociedad cordobesa, permitía a los artistas la incursión en otros tratamientos de la forma y el color, más experimentales, más directos respecto de un modo académico. El paisaje como emergente, en Córdoba y otras provincias argentinas, formaba parte de las inquietudes político-sociales y de las búsquedas estéticas-culturales de grupos de intelectuales y artistas interesados en configurar un modelo nacional, incluso americano, y una forma de expresión de esos valores. Valores que no sólo eran concebidos o imaginados, sino también vividos. En 1921 las palabras de Octavio Pinto, ponían de manifiesto la vigencia de una necesidad, un deseo, un deber, de encontrar esos valores y darles forma:

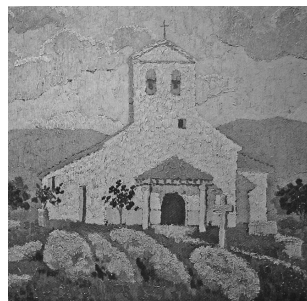


Octavio Pinto, *La iglesia azul*, 1916-18, óleo, políptico, s/d, Museo Octavio Pinto, Villa del Totoral, Córdoba.

Sigo creyendo que nuestro país necesita como nunca artistas capaces de crear los tipos de belleza nativa y darnos efectivamente el goce cabal de la patria. (...) No es esta la hora de elegir los posibles caminos: si el de la selva, si el de la montaña, si el que bordea el mar (...) Aquí está el árbol que pintaremos

porque nos dio su sombra en la niñez; aquí la sierra con su sendero abierto por nuestro paso, aquí, en una palabra, el paisaje que debemos perpetuar, porque además de bello, nos es bien querido. A nosotros nos está encomendada la tarea, nosotros hemos de plasmar la verdadera fisonomía de la patria y el mundo algún día ha de admirarla de pie, embellecida por nuestros afanes, la frente valerosa, la mirada límpida, levantada hasta el horizonte, llamando a las gentes de buena voluntad no a apesadumbrarse con el oro, antes bien a enriquecerse en la comunión de la belleza ⁵⁹

En estos fragmentos he revisado algunas ideas constituyentes del concepto paisaje teniendo en cuenta aspectos de la experiencia local de la modernización en los ámbitos urbano y serrano. Mediante el análisis de las obras de Malvino, Mossi, Pinto, Butler y Biale Massé fue posible apreciar en las formas resultantes, los procesos de formación del paisaje. A estas ideas se puede sumar una más, la que destaco en el texto del pintor oriundo de Totoral y admirador de Lugones, sobre la relación significativa entre la “belleza” y el “buen querer”. Esta relación marca una particularidad en la noción de paisaje de Pinto que merece una profundización en futuros trabajos. El estudio del paisaje, como expresa Williams, implica un “problema inicial de perspectiva”.⁶⁰ En el caso de Córdoba finisecular y de principios del siglo XX, nos permite hablar de belleza, desde una distancia social, y a la vez de sentimiento, desde la cercanía de lo vivido y la experiencia.



Guillermo Butler; *Capillita de la sierra*, s/d, óleo, 23 x 23 cm., Col. part., Buenos Aires.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba.

¹ Oviedo, Antonio, “Paisajes en la pintura de Córdoba. Vaivenes y fracturas de la representación” en AA. VV., *100 años de Plástica en Córdoba 1904- 2004. 100 artistas - 100 obras en el Centenario del diario La Voz del Interior*, Córdoba, La Voz del Interior / Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, 2004, pp. 56-68.

² La tradición, según Raymond Williams, no abarca todas las obras del pasado, en efecto, aparece siempre como resultado de una actividad que incluye identificaciones y oposiciones, no sólo en el campo artístico sino también ideológico, político, filosófico que corresponde a ciertos grupos sociales. Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1990.

³ En la década de 1930, el estado provincial impulsa, por primera vez, la actividad turística. Bajo el gobierno del Dr. Amadeo Sabattini (1936-1940) se crean la Dirección Provincial de Turismo en Córdoba y dos filiales, en Rosario y Capital Federal (1939).

⁴ Me refiero a los gobiernos de Domingo F. Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880) en el contexto nacional, y de Antonio Del Viso (1877-1880) y Miguel Juárez Celman (1880-1882), en el provincial.

⁵ Aliata, Fernando y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, CEAL, 1994.

⁶ Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, "La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de 'paisaje'", en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218 (69). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-69.htm>.

⁷ Haber, W. citado en Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, op. cit.

⁸ Idem

⁹ Hirsch, E. y Holt-Jensen, A. citado en Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, op. cit.

¹⁰ Biale Massé, Juan, *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo*, Buenos Aires, CEAL, 1985 [1904].

¹¹ En 1891, el debate acerca de las posibilidades de un arte nacional, basado en el costumbrismo y en el paisaje de la pampa, se reabría incorporando otras iconografías. 'Las sierras' de Córdoba emergían como un paisaje nacional posible, entre otros. Ver Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 345 y Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del Siglo XIX*, Córdoba, UNC, 1992.

¹² Ansaldi, Waldo, "Una modernización provinciana" en *Estudios*, N° 7-8, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, junio 1996-junio 1997, pp. 51-80.

¹³ Miguel Juárez Celman (Córdoba 1844 – Arrecife 1909) fue gobernador de Córdoba durante los años 1880-1882 y presidente de la república entre 1886 -1890. Político de ideas liberales representaba en el ámbito local la llamada Generación del Ochenta. Impulsó las obras públicas y el comercio pero el gasto público excesivo provocó una crisis económica y política.

¹⁴ Frías, Luis Rodolfo, *Historia del dique San Roque*, Córdoba, Editorial Municipal, 1985, p. 144.

¹⁵ Los constructores sufrieron un proceso penal. En 1893, luego de 13 meses de prisión, el Juez Anterior De La Vega declara inocentes a Juan Biale Massé y a Carlos Adolfo Casaffousth con costas a la provincia.

¹⁶ Ansaldi, Waldo, op. cit., p. 66.

¹⁷ Biale Massé, Juan, op. cit., p.212.

¹⁸ Juan Biale Massé llega a Argentina en 1873 y tras su paso por las ciudades de Mendoza, San Juan y La Rioja, se establece en Córdoba en 1877. En 1884, Biale Massé adquiere algunas propiedades en el valle de Punilla y allí instala la fábrica de cales y cementos "La Primera Argentina".

¹⁹ Biale Massé, Juan, op.cit., p. 212.

²⁰ Biale Massé, Juan, op.cit., p. 216.

²¹ Biale Massé, Juan, op.cit, p 214.

²² Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²³ Idem, p. 164.

²⁴ Biale Massé, Juan, op. cit., p. 217.

²⁵ Idem.

²⁶ Bischoff, Efraín, *Historia de Córdoba, cuatro siglos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

²⁷ Biale Massé, Juan, op.cit.

²⁸ Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1947, p. 103.

²⁹ La educación artística en Córdoba tenía un antecedente oficial. En 1857 había sido creada el aula de Dibujo Natural en la Universidad Mayor de San Carlos a cargo del artista de origen portugués radicado en Córdoba Luis Gonzaga Cony (Lisboa, 1797- Córdoba, 1894), en un

momento en el cual las artes no gozaban de un reconocimiento. Ver Rodríguez, Artemio, op. cit. y Nusenovich, Marcelo, *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa (1870/1910)*, Córdoba, Brujas, 2006.

³⁰ Lo Celso, Ángel T., *Cincuenta años de arte plástico en Córdoba*, Córdoba, Banco de la Provincia de Córdoba, 1973.

³¹ Pinto, Adelina, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1974, p. 29. Giacomo Grosso fue un artista italiano nacido en Cambiano en el siglo XIX, que estudió en la Academia de Bellas Artes de Turín, donde, tiempo después se desempeñó como profesor. Se formó en la pintura histórica, siendo reconocido por sus figuras femeninas sensuales, retratos y paisajes. Expuso en Turín, Milán y Venecia obteniendo distinciones en 1895, 1898, 1900, y 1903 por su obra que forma parte de las colecciones de la Galería de los Oficios de Florencia, de las Galerías de Arte Moderno de Roma y Venecia, y de la Galería Municipal de Turín. Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tomo 4, París, Gründ, 1966.

³² Enrico Gamba (Turín, 1831 - 1883), Andrea Gastaldi (Turín, 1826 - 1889) y Crescentino Caselli (Fubine, 1849 - Bagni San Giuliano, 1932)

³³ Lo Celso, Ángel, op. cit., p. 303.

³⁴ Rodríguez, Artemio, op. cit.

³⁵ Idem, pp. 272-273.

³⁶ Lo Celso, Ángel, op. cit., p. 13.

³⁷ En abril de 1897, "paisajes italianos, ricos de colorido y de detalle de un pintor italiano de Vita" fueron exhibidos en Casa Bobone. Extraído del diario *La Patria* por Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 273.

³⁸ Vistas urbanas en perspectiva realizadas en los siglos XVII y XVIII en Italia y Europa.

³⁹ Ansaldi, Waldo, op. cit., pp. 51-80.

⁴⁰ Según el historiador Bischoff, el nombre originario era "Parque Elisa" en honor de la esposa del entonces Presidente de Córdoba, Dr. Miguel Juárez Celman. Ver Bischoff, Efraín, *Historia de Córdoba*, Plus Ultra, 1974, p. 293.

⁴¹ Según Ansaldi, el ferrocarril y la creación de la estación central estimularon la expansión de la ciudad hacia esta zona, entre otros sectores. El ramal del Central Argentino que proviene de Rosario se une con las vías del Central Córdoba atravesando el "puente negro" y corre por la parte superior de las barrancas del norte más o menos paralelos al río. Ansaldi, Waldo, op. cit, p. 60.

⁴² El puente era una estructura de hierro diseñada por el Dr. Isaías Gil, ministro de gobierno de Juárez Celman. En este período, los barrios nuevos y las obras ejecutadas (calles, plazas) fueron denominados con nombres y/o apellidos de funcionarios del gobierno. Ver Ansaldi, Waldo, "Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914" en *Sociedad*, n° 8, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales / UBA, abril de 1996, pp. 95-127.

⁴³ Andaldi, Waldo, op. cit.

⁴⁴ En 1971 el monumento fue trasladado al Parque Autóctono en el Cerro de las Rosas, sitio donde tuvo lugar la batalla en 1829.

⁴⁵ Extraído de Segretti, Carlos, *Córdoba. Ciudad y provincia (siglos XVI-XX)*. Según relatos de viajeros y otros testimonios, Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1973; citado por Ansaldi, Waldo, op. cit., p. 54.

⁴⁶ El monumento de Paz, en un extremo de la Avenida Ancha y el de Vélez Sársfield (emplazado en 1897), en el otro en la Plaza situada entre Bv. San Juan y Av. Argentina (hoy Hipólito Yrigoyen), simbolizan respectivamente, la acción militar y civil de los cordobeses en el proceso

de organización nacional. Vélez Sársfield fue ministro de Hacienda de Mitre y del Interior de Sarmiento. Redacta el Código Civil bajo la presidencia de Mitre y será promulgado bajo la presidencia de Sarmiento. Ansaldi, Waldo, "Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914", op. cit., pp. 95-127.

⁴⁷ Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 181.

⁴⁸ En España, Malvino, primero estudia en la Academia de Artes y Oficios, y más tarde, en el taller del artista Borrel, en Barcelona. Pere Borrel Caso es un artista conocido por su técnica de trampa-ojo y enseñaba en un taller independiente. Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 180.

⁴⁹ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Goncourt, 1937, p.57

⁵⁰ Idem, p.57.

⁵¹ Biale Massé, Juan, op. cit., p. 212.

⁵² Me refiero a los dibujantes y pintores que llegaron a Córdoba durante el siglo XIX, y en su paso, más o menos prolongado en el tiempo, según los casos, representaron paisajes de la ciudad y las serranías aportando imágenes y recursos de representación. Podemos mencionar al militar británico Robert Fernyhough, primer dibujante de las serranías, que estuvo en Córdoba en 1806-1807; al franco portugués Juan P. León Pallière, en 1858; el alemán Carlos Germán Conrado Burmeister, dibujante, en 1859, entre otros. Rodríguez, Artemio, op. cit.

⁵³ Lo Celso, Ángel T., op. cit., pp. 35-36.

⁵⁴ *Macchiaoli* o manchistas, nombre un tanto despectivo para designar al movimiento italiano del XIX, contemporáneo al impresionismo francés, que reunía jóvenes pintores como Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni, Odoardo Borrani, Giovanni Boldini, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, quienes representaron la Toscana, abandonando el claroscuro y la perspectiva tradicional por los efectos atmosféricos y espesas manchas de color para construir las luces o las sombras.

⁵⁵ Martín Malharro (Buenos Aires, 1865-1911) visita Córdoba en 1886 y pinta algunos paisajes. Su obra, sus escritos y sus enseñanzas influyeron en la producción y en los intereses de pintores cordobeses como Walter de Navazio (1887-1917) y Octavio Pinto, convirtiéndose en uno de los principales referentes. Según el galerista Gutiérrez Zaldívar, el mérito de introducir el impresionismo a la Argentina le cabe a Faustino Brughetti quien organiza la primera muestra en 1901 en el diario *La Prensa*, y no a Martín Malharro, cuya exposición en Witcomb es de 1902.

⁵⁶ Bialostocki, Ian, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973.

⁵⁷ Williams denominará a estos "cambios de presencia" como "estructuras de sentir". Como dice el autor, elige el término "sentir" pues está interesado en los significados y valores tal como son vividas o experimentadas las relaciones entre ellos y las creencias más sistemáticas o formales, "pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado". Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1997, pp. 153-155

⁵⁸ Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

⁵⁹ Citado por PINTO, Adelina, op cit., p. 77.

⁶⁰ Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, op. cit., p. 33.